



**FATHOM**

a French e-journal of Thomas Hardy studies

**4 | 2016**

**Human, All Too Human**

---

## L'animal chez Hardy : de l'artifice littéraire à la réalité biologique

*The Animal in Hardy's Work: From Literary Artifice to Biological Reality*

**Peggy Blin-Cordon**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/fathom/628>

DOI : 10.4000/fathom.628

ISSN : 2270-6798

### Éditeur

Association française sur les études sur Thomas Hardy

### Référence électronique

Peggy Blin-Cordon, « L'animal chez Hardy : de l'artifice littéraire à la réalité biologique », *FATHOM* [En ligne], 4 | 2016, mis en ligne le 15 octobre 2016, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/fathom/628> ; DOI : 10.4000/fathom.628

---

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

---

# L'animal chez Hardy : de l'artifice littéraire à la réalité biologique

*The Animal in Hardy's Work: From Literary Artifice to Biological Reality*

Peggy Blin-Cordon

---

## Introduction

- <sup>1</sup> Les animaux dans les romans de Hardy participent de l'enchevêtrement naturel omniprésent dans ses écrits. Néanmoins, ils sont souvent considérés comme d'une importance mineure par rapport à la flore foisonnante qui envahit le décor des romans notamment, alors que les animaux s'y font plus discrets. Ces animaux, il est vrai, ne sont jamais le centre du récit hardyen, mais toujours ils l'émaillent. Bien entendu, en ces temps victoriens de bouleversements scientifiques en grande partie amorcés par les découvertes darwiniennes, le traitement de l'animal chez Hardy, dans tous les sens du terme "traitement", est symptomatique de la mutation de la société. Pour parler des interrogations suscitées par une nouvelle mise en perspective de l'homme, l'animal représente un sujet de choix. Chez Hardy plus particulièrement, il est tour à tour élément capital du discours narratif, *topos* générique, figure symbolique, motif – "animotif" pourrions-nous dire – pour prendre de diverses façons le relais des interrogations sur la continuité biologique homme – animal liées aux théories évolutionnistes de l'époque. On constate chez Hardy une progression dans son approche de l'animal, parce que l'auteur l'envisage au travers de deux prismes différentes : en tant qu'artifice littéraire et en tant que sujet naturel. Dans un premier temps, c'est Hardy, l'héritier du romantisme, qui invoque l'animal littéraire *per se*<sup>1</sup>, puis qui s'en sert progressivement non plus comme une fin en soi, mais bien dans une perspective écocritique, pour nous donner à vivre l'expérience de l'animal naturel dans sa réalité organique, biologique. C'est un paradoxe que Hardy entreprend de surmonter. En effet, comment faire l'expérience de l'animal par le prisme de la littérature, un prisme lui-même fruit de l'imagination humaine ? C'est pourtant la vérité animale que pense pouvoir atteindre Hardy au travers de ses écrits, en présentant l'animal de moins en moins comme un artifice faisant partie de la diégèse,

mais d'une manière de plus en plus politique et engagée. Comme il nous l'explique dans "The Science of Fiction", de façon plus générale, Hardy entreprend de parvenir à cette vérité par la littérature. La création littéraire selon l'auteur permet d'accéder à une vérité tout aussi valable que celle du scientifique, et de découvrir "what may be apprehended only by the mental tactility that comes from a sympathetic appreciativeness of life in all its manifestations" (Hardy 1925, 89). Sans défendre l'idée d'une littérature qui rendrait compte du monde "with infinite and atomic truth" (87), Hardy propose néanmoins une alternative possible et tout aussi proche de la vérité grâce à ce qu'il définit comme "a power of observation informed by a living heart" (90).

## Les « animotifs hardyens » : une dépendance diégétique, économique, et générique

- 2 Les animaux ont une place centrale dans le dispositif diégétique chez Hardy. Constatons tout d'abord que les développements de l'intrigue et les enjeux dramatiques du texte hardyen passent à de nombreuses reprises par eux. L'animal est surreprésenté dans les rouages de la diégèse, il intervient comme déclencheur d'une situation critique qui permet au roman de se développer, et souvent à la situation de se dégrader. Ceci tient au fait que dans l'écosystème dans lequel les personnages évoluent, ils établissent un partenariat très étroit avec l'animal. Celui-ci fait partie intégrante des moyens de subsistance d'une communauté qui exploite (et nous reviendrons sur ce terme) entre autres, des brebis pour leur laine, leur viande (*Far from the Madding Crowd*, *The Return of the Native*), des vaches pour leur lait (*Tess*), des poules (*Tess*), des porcs (*Jude*), des chiens pour rassembler les moutons (*Far from the Madding Crowd*), des chevaux pour leur force de travail et pour le moyen de locomotion indispensable qu'ils représentent (*Tess*, *The Woodlanders*).

## L'animal comme monnaie d'échange et gage d'amour

- 3 A titre d'exemple, considérons le fait que l'animal joue un rôle important dans l'élaboration des intrigues amoureuses. On constate que souvent, il fait office de monnaie d'échange ou de gage d'amour dans les relations amoureuses entre les personnages. Il se fait même symbole pour représenter ce qu'il ne peut pas décrire sans heurter la morale<sup>2</sup>. Dans *Far from the Madding Crowd*, Oak apporte un agneau à Bathsheba lorsqu'il vient la demander en mariage ("I've brough a lamb for Miss Everdene. I thought she might like one to rear: girls do", Hardy 1998, 24). L'animal est aussi gage d'amour dans *The Woodlanders* au travers du cheval nommé "Darling", que Giles apporte à Grace en guise de présent ("You know why the mare was called that ? 'O yes of course,' [Grace] answered quickly", 247). "Darling" est un cas intéressant, puisque la jument sert également fil rouge diégétique dans le roman. Tout d'abord, Giles en fait cadeau à Grace pour s'attirer les bonnes grâces du père de la jeune fille: "with a means of reinstating himself in Melbury's good opinion as a man of consideredness, by throwing out equestrian possibilities to Grace if she became his wife" (98). Puis lorsque Grace épouse Fitzpiers, la jument passe entre les mains du docteur, le rival de Giles : "Darling, the aged light-grey mare which Winterborne had bought for Grace, Fitzpiers now constantly used" (242). Puis le médecin à son tour s'en sert pour rendre des visites adultères à Mrs Charmond (243).

- 4 Cette dépendance diégétique va de pair avec une dépendance économique de l'homme par rapport à l'animal. Si l'animal est déclencheur de l'intrigue, c'est parce qu'il est la pierre angulaire d'une configuration socioéconomique verrouillée. Sa perte met en péril la survie des personnages, dans un système économique dans lequel la nature a un prix : "il s'agit de ressources pour une utilisation possible, les êtres de nature et la nature ont un prix, déterminé par une évaluation que seuls les êtres humains sont en état de conduire" (Goffi 56). Lorsque cet élément échappe à la volonté de l'homme, l'équilibre économique bâti sur ce "partenariat" s'effondre, et c'est alors que les péripéties peuvent commencer, car tout repose chez Hardy dans ce que l'homme va devoir mettre en œuvre pour pallier ce manque. Ceci est tout à fait flagrant dans *Tess*. L'élément déclencheur de l'intrigue réside bien dans la mort tragique de Prince : "The haggling business, which had mainly depended on the horse, became *disorganised* forthwith. Distress, if not penury, loomed in the distance" (Hardy 1994, 39, c'est moi qui souligne). La mort de Prince sert d'accélérateur, sinon de déclencheur, au départ de la jeune fille pour la maison des D'Urbervilles, et ainsi la précipite dans les bras d'Alec. Sa mère lui dit d'ailleurs : "never could your high blood have been found at a more called-for moment. You *must* try your friends ? [...] you *must* go to her [Mrs D'Urbervilles] and claim kin, and ask for some help in our trouble" (39, c'est moi qui souligne). C'est la dépendance aux animaux de la ferme et aux animaux domestiqués qui conditionne la santé économique des habitants de la lande. Le cas de *Far from the Madding Crowd* est tout à fait intéressant à ce sujet pour la proximité qu'il propose entre intrigue amoureuse et dépendance économique liées à l'animal. Le chapitre au titre révélateur "A Pastoral Tragedy" (Ch. V) insiste bien sur la corrélation entre diégèse et exploitation animale. Dans cet extrait, le jeune chien George mène les moutons de son maître tout droit dans un précipice, condamnant Gabriel à renoncer à sa ferme et à passer d'entrepreneur à simple berger. Quelques lignes après la description de l'accident, le texte dit :

It was a second to remember another phase of the matter. The sheep were not insured. All the savings of a frugal life had been dispersed at a blow; his hopes of being an independent farmer were laid low – possibly for ever. Gabriel's energies, patience, and industry had been so severely taxed during the years of his life between eighteen and eight-and-twenty, to reach his present stage of progress that *no more seemed to be left in him*. He leant down upon a rail, and covered his face with his hands. (Hardy 1985, 33, c'est moi qui souligne)

- La conséquence directe de cette perte, catastrophique, est presque instantanément indiquée dans le récit. Celle-ci a également une conséquence immédiate sur l'intrigue amoureuse puisqu'elle réduit à néant non seulement Gabriel ("no more seemed to be left in him") mais aussi ses chances d'épouser Bathsheba : "Thank God I am not married: what would she have done in the poverty now coming upon me!" (Hardy 1985, 33).
- 5 C'est à l'issue de cette perte que le berger rentrera au service de Bathsheba, modifiant ainsi la donne socioéconomique dans laquelle il s'inscrivait en début de roman. *Far from the Madding Crowd* s'ouvre sur un fermier prospère (Ch. I : "Description of Farmer Oak"), à la tête de sa propre exploitation, qui rencontre Bathsheba, sans le sou et la demande en mariage alors que sa situation financière le met en position de force. Cet avantage socio-économique se double d'une position de force narrative puisque Gabriel est le principal point de focalisation du récit, en tout cas jusqu'à cette tragédie pastorale. L'accident renverse totalement la situation et met Oak, d'un point de vue financier et narratif, à la marge de l'intrigue et du récit. *A contrario*, Bathsheba prend les commandes de la ferme dont elle hérite, de celles du récit, et fait une demande en mariage (Ch. XIII). Un peu plus

tard, la querelle qui oppose Gabriel et Bathsheba au sujet de Boldwood conduit la jeune femme à renvoyer le berger. Là encore, le troupeau va jouer un rôle fondamental dans l'intrigue. Démunie face à un phénomène de météorisation qui tue les moutons qui ont ingéré du trèfle, Bathsheba est contrainte d'avoir recours à Gabriel car il est le seul capable de soigner ses bêtes : "The 'No, I won't' of Bathsheba meant virtually, 'I think I must'" (Hardy 1985, 122, c'est moi qui souligne). C'est donc par l'animal en tant qu'artifice littéraire que les deux personnages renoueront, et que l'intrigue pourra se développer.

- 6 Par ces mouvements dans le schéma narratif de *Far from the Madding Crowd* notamment, il est d'ores et déjà possible de deviner la morale qui sous-tend le positionnement de l'animal au centre de l'intrigue : l'homme ne maîtrise en rien son destin. L'animal intervient au moment où le coup du sort vient faire basculer un environnement que l'homme croit contrôler. La question animale telle qu'elle prend forme ici, interroge la place de l'homme dans son écosystème, dans un contexte post-darwinien, et tend à montrer que cet homme est dépassé par les éléments qui constituent cet univers malgré sa volonté de maîtrise. Bathsheba énonce clairement cette impuissance : "Oh, what can I do, what can I do!" said Bathsheba, helplessly. "Sheep are such unfortunate animals! — there's always something happening to them! I never knew a flock pass a year without getting into some scrape or other" (Hardy 1985, 120).
- 7 Nous ne tirerons pas ici de conclusions trop radicales, pour ce qui est de *Far from the Madding Crowd* tout du moins : la faillite de Oak due à la perte de son troupeau souligne la cruauté des forces en action dans l'univers, dont l'homme est souvent le jouet. Néanmoins, le fait que Oak sauve les bêtes de Bathsheba, même si celle-ci est démunie face à la détresse de ses brebis, rééquilibre quelque peu la balance, et montre que l'homme a parfois le dessus sur cette nature en parvenant à maîtriser les coups du sort. On peut également tenter d'en tirer une autre conclusion, conclusion qui prendra le dessus dans des romans plus tardifs de Hardy, en avançant que l'homme n'est peut-être rien en définitive sans l'animal. L'exploitation de l'animal par l'homme, dans une relation de maître à esclave classique, revient à reconnaître une certaine forme de supériorité de l'animal de par son caractère indispensable. C'est cette voix de l'animal qui sera de plus en plus mise en avant dans les romans, pour mieux décrédibiliser un système économique qui met sans vergogne les animaux en position systématique de soumission. C'est ainsi que l'animal passe de la position d'"animotif" pour devenir juge, accusateur, ou totalement indifférent au sort de l'homme. L'harmonie romantique fait place à une dénonciation de plus en plus politique.

## L'animal fantastique comme chimère derridienne

- 8 Avant de revenir à ce sujet, voyons comment par le biais d'un autre "animotif", l'animal littéraire est employé par Hardy pour "remettre l'homme à sa place" au travers du genre fantastique. Sans aller jusqu'à faire des parallèles abusifs avec Stevenson ou Stoker, disons tout de même qu'il n'est pas rare de constater que Hardy se sert des théories évolutionnistes comme hypotexte, sous couvert du fantastique. L'atmosphère presque surnaturelle qui règne dans les bois de Little Hintock par exemple, n'a rien à envier à certains romans gothiques. Les animaux y font leur œuvre, dans un ballet qui échappe totalement aux humains, et vont jusqu'à endosser des caractéristiques vampiriques. Dans le passage suivant, les créatures nocturnes, sorties se cacher à la faveur de la nuit pour mieux s'alimenter, se retirent une fois le jour levé :

Owls that had been catching mice in the out-houses, rabbits that had been eating the wintergreens in the gardens, and stoats that had been sucking the blood of the rabbits, discerning that their human neighbours were on the move, discreetly withdrew from publicity, and were seen and heard no more that day. (Hardy 1998, 24, c'est moi qui souligne)

- 9 L'animal comme bête fantastique, comme chimère, apparaît à plusieurs reprises dans les romans de Hardy, afin de montrer aux personnages, là encore, la relativité de leur toute puissance sur le monde. A la fois figure issue de l'imagination et monstre, il évoque l'étrange, le mystère, ce que l'on ne peut pas cerner. Il est familier et inquiétant, à l'image du chien qui accompagne Fanny sur son chemin de croix dans *Far from the Madding Crowd*. Le trouble s'installe en premier lieu parce que Fanny ne peut pas nommer la race de l'animal, qui semble être un assemblage de plusieurs d'entre elles. L'animal représente également l'essence du "Chien" :

Whether Newfoundland, mastiff, bloodhound or what not, it was impossible to say. He seemed to be of too strange and mysterious a nature to belong to any variety among those of popular nomenclature. Being thus assignable to no species he was the ideal embodiment of canine greatness – a generalization from what was common to all. (Hardy 1985, 233)

- 10 Le chien aux multiples facettes fait paradoxalement office à la fois "d'oiseau de mauvais augure" et de compagnon bienveillant, annonceur de la mort de Fanny – que l'on devine alors inévitable – et passeur d'une rive à l'autre. Le chien donne l'espoir d'une possible coopération inter-espèces, mais incarne aussi les ténèbres qui, sans être effrayantes, sont tout de même symboliquement mortifères comme le montre cette phrase presque oxymorique : "Night, in its sad, solemn, and benevolent aspect, apart from its stealthy and cruel side, was personified in this form." (Hardy 1985, 233). Pour aller plus loin, il est intéressant au passage de rapprocher cet épisode de la remarque de Derrida sur la chimère justement, dans son ouvrage *L'Animal que donc je suis* :

Est-ce un animal, la chimère, un animal qui en soit un ? Est-ce plus et autre chose qu'un animal ? Ou, comme on le dit souvent de la chimère, plus d'un animal en un ? L'animal, quel mot !  
C'est un mot, l'animal, c'est une appellation que des hommes ont instituée, un nom qu'ils se sont donné le droit et l'autorité de donner à un autre être vivant. (Derrida 43)

- 11 Le "chien" décrit dans le roman de Hardy, est effectivement une chimère, au sens de *topos* du fantastique, mais également telle que Derrida la définit ici. Le questionnement est suggéré dans le texte de Hardy : est-ce "un" chien ? "le" "Chien", sont-ce "des" chiens ? Nous reviendrons sur cette remise en question de l'animal comme étant un ensemble homogène à l'occasion de l'analyse d'un extrait de *Jude*.
- 12 Dans *Tess* également, les oiseaux que Tess et Marian rencontrent un jour d'hiver particulièrement glacial, portent en eux entre autres, l'empreinte du gothique. Mais il s'agit là d'une vision gothique bien loin du médiévalisme auquel on l'associe, un gothique davantage tourné, tout comme pour *Jude*, vers ces forces obscures que renferme la nature et qui nous échappent. Le gothique ici est logé dans les oiseaux chimériques qui se posent dans les champs de Flintcomb-Ash, "a starve-acre place" (Hardy 1994, 363). Le décor de fin du monde planté par Hardy prédispose le lecteur au fantastique qui fait irruption dans ce paysage : "a desolate drab" (363).

[S]trange birds from behind the North Pole began to arrive *silently* on the upland of Flintcomb-Ash; *gaunt spectral creatures with tragical eyes* – eyes which had witnessed scenes of *cataclysmal horror* in inaccessible polar regions of a magnitude such as no

human being had ever conceived, in curdling temperatures that no man could endure; which had beheld the crash of icebergs and the slide of snow-hills by the shooting light of the Aurora; been half blinded by the whirl of colossal storms and terraqueous distortions; and retained the expression of feature that such scenes had engendered. (Hardy 1994, 367, c'est moi qui souligne)

- 13 On retrouve dans cette description l'hésitation todorovienne<sup>3</sup> caractéristique du fantastique, ainsi que l'évocation de contrées lointaines dont on ne saurait dire si elles sont fantasmées ou bien réelles. Dans *Tess*, tout comme le chien dans *Far from the Madding Crowd*, l'espèce à laquelle les oiseaux appartiennent est inconnue ou indéterminée ("nameless birds"), et le fait qu'ils taisent leur expérience de ces contrées inhospitalières renforce leur caractère étrange et mystérieux. Mais leur présence, contrairement à celle du chien, n'est en rien bienveillante. De façon bien plus sombre que le compagnon solidaire dans *Far from the Madding Crowd*, les oiseaux de Flintcomb-Ash sont l'incarnation même de "l'oiseau de mauvais augure" dont le caractère peu amène est évoqué dans la rugosité du texte, succession cacophonique de plosives [k], [t], [p]. Le malaise qu'ils provoquent chez Tess est physique, il tient de leur proximité avec les deux jeunes femmes ("they came quite near to Tess and Marian"), mais aussi du fait qu'ils sont synonymes de mauvais présage pour la jeune femme, qui à ce moment du roman amorce une lente descente aux enfers dont l'issue sera l'échafaud<sup>4</sup>. Ces oiseaux nous ramènent à l'insondable, au surnaturel dans la nature. Ils nous rappellent que cette nature nous dépasse, et représentent l'angoisse de l'altérité, de l'ailleurs hostile incarné par les contrées arctiques aux relents si apocalyptiques que l'on peine à croire qu'elles existent vraiment, mais dont les oiseaux, eux, sont revenus. Dans ce passage qui contient un grand nombre de négations et privatifs pour bien montrer que l'homme est exclu de leur sphère, ils représentent tout ce que l'homme ne pourra jamais saisir, tant à cause de l'incommensurable distance qu'ils ont parcouru, que du fait de leur indifférence vis-à-vis de l'homme. Les oiseaux préfigurent un gothique moderne qui sera au cœur de Jude, un gothique qui se débarrasse de ses oripeaux médiévaux pour investir d'autres formes tels que ces oiseaux ou plus tard, un être tel que Little Father Time.

## **"The hand of tyranny" : de la dépendance de l'homme à l'animal à la considération de la souffrance animale causée par l'homme**

- 14 Hardy dans son œuvre promeut le sentiment de communauté du vivant, un sentiment qui démontre que l'homme vit ou doit vivre en harmonie avec faune et flore. De nombreuses scènes montrent cet accord parfait dans les romans, cette évidence naturelle dans la cohabitation avec les animaux et les plantes, tout particulièrement dans la première moitié de son œuvre romanesque, dans une pure tradition romantique caractéristique de Hardy. Mais cette harmonie romantique ou pastorale est de plus en plus troublée par le rapport de dépendance de l'homme à l'animal que nous avons décrit plus tôt, et aboutit dans les derniers romans de Hardy à la problématique de la souffrance animale. Hardy utilise l'animal littéraire au profit d'une tentative plus affirmée de rapprochement avec l'animal biologique. Hardy en parlant de cette souffrance, dénonce une vision mécaniste de la nature et des animaux comme étant "machines à produire", des automates (des "animaux-machines", Descartes 124-129) ou au mieux une "machine ingénieuse" dit Rousseau<sup>5</sup>, composés de pièces détachées assemblées, uniquement mues par une nécessité



naturelle, vouée à sa propre survivance et à celle de son espèce. Hardy réfute cette vision cartésienne, voire rousseauiste du monde dans laquelle les hommes doivent être “maîtres et possesseurs de la nature” (Descartes 131). Hardy prône un dépassement de la pensée mécaniste, de la binarité homme/animal, *a fortiori* comme le suggère *Far from the Madding Crowd*, dans la conception derridienne de cette binarité en considérant également qu’une seule classe d’animaux ne peut être qu’une chimère, comme nous l’avons vu précédemment.

- 15 Cette vision du monde réfutée par Hardy permet de justifier les moyens de subsistance de l’homme qui s’appuie sur ce fossé, sur cette dialectique anthropocentrique de la différence. Sans cette dialectique, c’est une posture intenable qui serait la nôtre vis-à-vis des animaux, des êtres que nous faisons souffrir en les faisant travailler et que nous consommons, et que par commodité nous traitons comme une entité homogène, comme un “Tout animal”. Cette attitude carnophallogocentriste (pour reprendre un terme derridien) permet donc à l’homme de justifier des actes tels que l’équarrissage, l’abattage, ou l’exploitation de l’animal par l’homme jusqu’à ce que mort s’en suive. C’est cette nouvelle considération qui caractérise le tournant entre animal littéraire et animal biologique qui différencie un roman comme *Far from the Madding Crowd* de *Tess* et *Jude*. Dans ces deux derniers romans, l’accent est mis sur la facilité avec laquelle la fonction de l’animal au dix-neuvième siècle est encore réduite à celle d’entité vivante naturellement subordonnée à l’homme, un être vivant qui est l’objet d’une nécessité presque nonchalamment assumée et soumis à, comme le dit Tess, “an arbitrary law of society which ha[s] no foundation in Nature” (Hardy 1994, 354).
- 16 La justification de la mise à mort des animaux pour notre consommation, voire pire pour notre loisir et notre plaisir, est presque systématiquement assortie chez Hardy du modal “must”, comme pour se convaincre que cette nécessité est bien légitime. Dans l’extrait de *Far from the Madding Crowd* cité plus tôt (“I think I must”), dans *Tess* (“You must try your friends”), puis dans *Jude* : “Poor folks must live” et la remarque d’Arabella à l’occasion de l’abatage du porc : “Pigs must be killed” (Hardy 1996, 76), “it must be done” (74), justifiant plus particulièrement le carnisme<sup>6</sup> dominant de la société. Inlassablement, les personnages refusent leur statut d’agents moraux envers l’animal et se justifient en brandissant ce “must” en guise d’excuse peu probante, un “must” qui suffit peu chez Hardy à justifier un système dans lequel une nécessité humaine présupposée fait loi et empêche ainsi toute réflexion sur l’éthique animale en niant la souffrance animale, puisque c’est souvent le point de départ du fondement de cette éthique. Les prémices de la dénonciation de cette attitude se font sentir dans des romans antérieurs à *Tess* et *Jude*, mais sur un mode mineur et plus complaisant vis-à-vis de l’homme. Entre Gabriel Oak et ses moutons, l’harmonie est parfaite, mais le rapport de force est toujours là, même s’il s’inscrit dans une veine pastorale qui démontre sans cesse que l’homme et l’animal vivent très bien ensemble, du point de vue de l’homme tout du moins. Lorsque Gabriel tond les moutons dans un des passages les plus connus de *Far from the Madding Crowd*, il le fait dans une communion qui confine au religieux. Mais son imperfection en tant qu’être humain finit par briser cette magie, puisque la jalousie qu’il éprouve envers Boldwood le pousse à se détourner de l’animal et à rompre ce que Jude qualifiera plus tard de “magic thread” (Hardy 1996, 11), et à blesser le mouton avec ses ciseaux.
- 17 Cette toute-puissance humaine prend un tour plus sinistre et absurde dans *Tess*, lorsque la jeune femme trouve les faisans qui se meurent dans les bois. Ces oiseaux ont été élevés



pour être chassés, selon une tradition qui échappe à Tess, décrite de telle façon qu'on ne sait plus très bien qui est l'homme et qui est la bête :

[S]he had occasionally caught glimpses of these men in girlhood, looking over hedges, or peeping through bushes, and pointing their guns, strangely accoutred, a bloodthirsty light in their eyes. She had been told that, rough and brutal as they seemed just then, they were not like this all the year round, but were, in fact, quite civil persons save during certain weeks of autumn and winter, when, like the inhabitants of the Malay Peninsula, they ran amuck, and made it their purpose to destroy life – in this case harmless feathered creatures, *brought into being by artificial means solely to gratify these propensities* – at once so unmannerly and so unchivalrous towards their *weaker fellows* in Nature's teeming family. (Hardy 1994, 354, c'est moi qui souligne)

Les chasseurs sont décrits justement ici par le biais de la caricature animale qu'ils incarnent, créatures remplis de cette bestialité qui s'empare d'eux : "they ran amuck". Leur comportement versatile fait penser à d'autres textes de cette époque, qui associent homme et bestialité. Dans le récit de Tess ici, ce comportement confine à la monstruosité, qui apparaît brutalement à certains moments. On pense notamment à *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*.

- 18 C'est donc avec Tess que Hardy propose un point de vue plus engagé sur un affrontement provoqué par l'homme et perdu d'avance pour l'animal. Si Hardy insiste sur la souffrance pour nous faire sentir cette continuité homme – animal, c'est pour nous initier à une culture de la sympathie en laquelle il croit fermement, qui pourrait les réconcilier tous les deux. Une réflexion de Darwin dès 1837 dans ses "Notebooks on Transmutation" ouvre d'ailleurs la voie à une certaine coopération zoologique, puisque Darwin considère l'animal comme un égal ("a fellow"), justement tout particulièrement dans la souffrance :

If we choose to let conjecture run wild, then animals, our *fellow brethren* in pain, diseases, death, suffering and famine – our slaves in the most laborious works, our companions in our amusements – they may partake our origin in one common ancestor – we may be all netted together. (Barret & al. 232).

- 19 Le terme de "fellow" est intéressant, il revient souvent dans les derniers romans de Hardy, et dans Tess notamment, tout comme "kin" ou "kindred". Dès le début du roman, l'on pressent que l'attitude de l'auteur d'un point de vue plus politique change. La rhétorique de l'empathie supplante alors le simple constat de la dépendance de l'homme vis-à-vis de l'animal. A la mort de Prince, même si c'est une conjecture de la part du narrateur qui prend la forme d'une comparaison dans cet extrait, on peut lire au sujet de Tess : "Her face was dry and pale, as though she regarded herself in the light of a *murderess*" (Hardy 1994, 38, c'est moi qui souligne). Si Tess se considère comme une meurtrière, un homicide, c'est-à-dire quelqu'un qui tue un autre être humain, cela signifie bien qu'elle donne égale valeur à la vie de l'animal et à celle de l'être humain. Cette hypothèse est corroborée par la présence de l'arme du crime, puisque l'élément qui a transpercé le flanc du cheval est comparé à "a sword" (35). Cet épisode est le premier pas de Tess vers une réappréciation de la valeur des êtres vivants, une approche qui va contre la doxa de l'époque. Le personnage n'aura de cesse d'associer condition animale et condition humaine, par l'empathie qu'elle éprouve envers les êtres vivants non-humains, elle qui est : "a soul who could feel for kindred sufferers as much as for herself" (355). Plus tard, elle devient actrice de cette relation empathique à l'égard de l'animal, quand elle trouve dans les bois les faisans blessés par les chasseurs :

Tess's first thought was to put the still living birds out of their torture, and to this end with her own hands she broke the necks of as many as she could find, leaving

them to lie where she had found them till the game-keepers should come – as they probably would come – to look for them a second time.

'Poor darlings – to suppose myself the most miserable being on earth in the sight o' such misery as yours!' she exclaimed, her tears running down as *she killed the birds tenderly*. 'And not a twinge of bodily pain about me! I be not mangled, and I be not bleeding, and I have two hands to feed and clothe me.' (Hardy 1994, 354, c'est moi qui souligne)

Dans cet extrait, non seulement Tess abolit toute hiérarchie entre homme et animal, mais elle s'emploie également à abréger les souffrances des faisans dans un esprit de sympathie extrême ou l'acte de tuer devient un acte de don, un acte empathique. Elle ne tue ni pour le plaisir, comme les chasseurs évoqués plus tôt, ni par accident. C'est cette éthique que Tess semble appliquer, faisant fi de toutes les frontières entre espèces et de toute la binarité qu'offre le monde moderne dans lequel elle existe, ce qui rend l'oxymorique "*she killed the birds tenderly*" d'autant plus poignant dans cette scène.

- 20 Ce sentiment de communauté du vivant exprimé via une rhétorique de l'empathie est également partagé par Jude censé chasser les oiseaux du champ de Father Troutham. Lui aussi introduit très rapidement dans le roman cette notion de "*fellow-creature*" : ce terme apparaît de façon répétée dans les deux romans dans deux acceptions différentes. Dans *Jude*, cette sympathie est ressentie tout d'abord à l'égard des freux qu'il doit garder : "*his heart grew sympathetic with the birds*". Le rapprochement entre le personnage et les oiseaux tient essentiellement de l'anthropomorphisme, puisque c'est Jude qui projette son propre mal-être sur les freux qu'il doit chasser, comme nous le rappellent les nombreuses comparaisons du texte et un vocabulaire anthropomorphique assumé : "*like himself*", "*they resembled his own [life]*", "*the only friends he could claim*", "*dinner*" (Hardy 1996, 11). On retrouve là encore le terme de "*fellow*": "*A magic thread of fellow-feeling united his own life with theirs*" (11, c'est moi qui souligne). De la même façon, plus tard dans le roman, il considérera le porc qu'il doit tuer comme "*his fellow-mortal*" (77). Et c'est d'ailleurs par extension ce sentiment de communauté qui le pousse à accepter le retour d'Arabella d'Australie, (lui, a "*tender-hearted fool*"), à son détriment. Cette sympathie pour les êtres vivants à tout prix et quels qu'ils soient, provoque l'incompréhension de Sue, à laquelle Jude explique au sujet d'Arabella : "*She seems much the same as ever – an erring, careless, unreflecting fellow-creature, he said*" (312).
- 21 Cette sympathie poussée à l'extrême est d'ailleurs un sentiment partagé par Phillotson, qui libère Sue de son engagement envers lui. Sue est très souvent comparée à un oiseau, que l'on a mis en cage ("*under lock and key*", Hardy 1996, 275) lorsqu'elle a accepté d'épouser l'instituteur. Sue s'échappe de cette cage en sautant par la fenêtre, ce qui fait d'ailleurs dire à Phillotson : "*it is wrong to so torture a fellow-creature any longer; and I won't be the inhuman wretch to do it, cost what it may!*" (275).
- 22 Ce pas vers un engagement politique et éthique plus radical l'amène à traiter plus particulièrement la souffrance animale, et à répondre à la célèbre question de Jeremy Bentham "*Can they suffer ?*", pour abolir davantage le distinguo entre l'homme et la bête. On constate donc que la douleur, la souffrance sont au cœur des deux derniers romans de Hardy, tout particulièrement dans le cadre de l'exploitation animale toutes espèces confondues (lapin, oiseaux, cochons...), ce qui fait par exemple de Jude un fervent défenseur de l'anti-spécisme avant l'heure. Dans *Tess* et *Jude*, l'évocation des animaux va presque toujours de pair avec la souffrance infligée par les hommes : que ce soient les oiseaux affamés à cause des fermiers qui protègent leur récolte, le lapin pris dans le piège d'un braconnier, le cochon occis pour en vendre la viande, le cheval mortellement blessé

par l'inattention de Tess qui finit enterré et non à l'abattoir comme prévu en premier lieu, ou les faisans agonisant par la faute des chasseurs. Nous ne sommes plus dans la dépendance économique, mais bien dans une radicalisation éthique qui met en avant notre responsabilité en tant qu'êtres vivants partageant le même lot que les animaux. C'est la compassion, voire la sollicitude que Hardy choisit pour traiter de l'éthique animale, en utilisant pour principaux outils l'anthropomorphisme et la rhétorique de la sentimentalité dans ses deux derniers romans.

- 23 Dans la scène de la mort du cochon, Jude va un pas plus loin que Oak pour qui le rapport animal vivant – produit de la consommation humaine représentait déjà un dilemme : “a shadow in his life had always been that his flock ended in mutton” (Hardy 1985, 33), mais qui n'était absolument pas mis en avant par Hardy, au contraire de la qualité de *topos* romantique de l'animal. Dans *Tess* avec “the unhappy Prince” notamment, et *Jude*, la personification de l'animal (qui pousse “ [a] cry of despair”, qui est qualifié de “hopeless”, Hardy 1996, 76), n'a jamais été aussi forte et la tache<sup>8</sup> que porte l'homme coupable aussi voyante. Tout d'abord, la notion de souffrance est plus patente car elle est ici individuée : “[O]n dit de l'éthique animale qu'elle s'intéresse aux animaux pris individuellement, par opposition à ces ensembles plus larges que sont les espèces ou les écosystèmes : car seuls les individus souffrent” (Jeangène Vilmer 7).
- 24 Enfin, si les autres romans attribuent des qualités humaines à l'animal sur un mode mineur, dans *Jude*, le cochon accuse dans un style hyperbolique à la limite du *bathos* : “his gazing eyes rivet[ed] themselves on Arabella with the eloquently keen reproach of a creature recognizing at last the treachery of those who had seemed his only friends” (Hardy 1996, 76). Le narrateur, quant à lui, ne nous épargne rien des détails d'une scène extrêmement sanglante, et graphique, et digne d'un roman à sensation<sup>9</sup>. Cette scène est emblématique des différences irréconciliables entre Arabella de Jude, et annonce déjà la fin du roman. On voit bien qu'ici la tentative de Hardy pour nous donner à ressentir, pour traduire la souffrance animale n'est plus dans le commentaire acerbe de son narrateur donc, mais dans l'anthropomorphisation de la bête, et dans l'excès qui caractérise la description de la scène. Le vocabulaire choisi pour désigner l'animal est important : “Poor creature!” (Hardy 1996, 74), “have a little pity on the creature!” (75), “together they hoisted the victim on to the stool” (74-75, c'est moi qui souligne), rejoignant ce que Tess nous dit au sujet de la mort de Prince lorsqu'elle se qualifie de “murderess”. Pour le porc dans *Jude*, l'auteur décrit l'abattage comme une véritable exécution. Pourtant, cette anthropomorphisation, même si elle ramène l'animal à l'homme, semble moins relever de la compassion que de la sollicitude. C'est ce qui apparaît en lisant les mots de Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, qui parle justement du cochon qu'on égorge :

L'éthique de la sollicitude [...] ne procède pas par comparaison (entre les humains et les animaux), elle est une réaction directe (ceux qui comparent réagissent indirectement, la situation humaine jouant le rôle d'intermédiaire) et elle est une réaction dont l'origine est la sympathie – ce qui peut sembler paradoxal si l'on considère que la sympathie, par identification avec l'autre souffrant, procède d'une certaine manière par analogie (la différence étant qu'il ne s'agit pas d'un raisonnement par analogie, mais d'une saisie immédiate [...]). [...] Ce n'est pas en imaginant un humain à la place du cochon égorgé que l'on est sensible au sort de l'animal. Nul besoin d'imagination pour ressentir, et nul besoin de comparaison pour condamner. La réaction est immédiate, directe. (Jeangène Vilmer 2011, 72)

L'anthropomorphisation est l'outil de la narration, faute de mieux, peut-être pour donner une voix à l'animal même s'il s'agit de celle de l'homme. Cependant, ce qui semble prévaloir dans cette scène, c'est le sentiment de sympathie.

- 25 Comme le montre cet épisode dans *Jude*, la rhétorique de l'empathie, ou toute autre stratégie comparatiste qui présente l'animal littéraire "comme" l'homme, ou l'homme "pareil à" l'animal, restent des techniques imparfaites puisque toutes deux irrémédiablement anthropocentriques, adoptant une perspective humaniste. Ce faisant, l'animal simulacre fait perdre à l'animal biologique une partie de son animalité, puisque celui-ci finit par nous ressembler un peu trop. Comment décrire l'animal en faisant abstraction de l'homme dans une œuvre littéraire ? Comment sublimer l'animal littéraire pour rendre compte de l'animal biologique sans passer par l'humain ?

## Conclusion : devenir animal

- 26 C'est dans *Tess* que Hardy trouve peut-être la réponse à cette question. Personnification et rhétorique de la sentimentalité laissent place dans *Tess* à une technique plus audacieuse encore, qui ne propose plus de se mettre "à la place de" l'animal ou de comparer l'animal à l'homme, mais tente dans ce pénultième roman de se dépouiller d'intermédiaires stylistiques pour davantage se rapprocher de l'expérience animale. La rhétorique de l'empathie ne suffit plus pour dépasser la frontière entre homme et animal, une frontière qui lui résiste dans les autres romans. Il le fait grâce à Tess qui "devient animal" dans la conception deleuzienne de cette expression. Alors qu'Arabella est mi-femme, mi-animale ("part egg-shell", Hardy 1996, 63), Tess est une synthèse de l'animal littéraire qui permet de toucher à l'animal biologique. Elle se caractérise non plus par la binarité que l'homme renferme, ni par la ressemblance à ou la mutation en animal, mais bien par son être, par la substance même de son personnage. Tess s'efface, pour devenir-animale. Alors qu'elle attend le pardon d'Alec, elle se morfond :

With the shortening of the days all hope of obtaining her husband's forgiveness began to leave her; and there was something of the habitude of the wild animal in the unreflecting instinct with which she rambled on – *disconnecting* herself by little from her eventful past at every step, *obliterating her identity*, giving no thought to accidents or contingencies which might make a quick discovery of her whereabouts by others of importance to her own happiness, if not to theirs. (Hardy 1994, 351, c'est moi qui souligne)

- 27 C'est cette nouvelle entité que propose le personnage de Tess, qui parachève l'entreprise hardyenne d'écrire un monde post-humaniste, dans lequel toute binarité homme-animal serait absente, mais qui serait remplacée par cette hétérogénéité, cette multiplicité du vivant que représente Tess et que décrivent Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*<sup>10</sup>. Cette multiplicité, c'est l'essence même de Tess : elle échappe à la description, à la qualification, aux lois, aux règles, et porte en elle le mystère du vivant. Tess incarne le devenir animal comme affirmation de vie. Les contours de son être s'effacent souvent dans le paysage, preuve qu'elle passe pour devenir animal, par un processus de déterritorialisation et de désindividualisation que Deleuze juge nécessaire pour accéder à ce stade. Ce devenir animal "ne laisse rien subsister de la dualité d'un sujet d'énonciation et d'énoncé, mais constitue un seul et même procès, un seul et même processus qui remplace la subjectivité" (Deleuze et Guattari x). C'est par ce procédé que Hardy semble enfin toucher du doigt l'abolition des frontières entre l'homme et l'animal.
- 28 On le constate, le traitement des animaux chez Hardy change au fil de ses romans. De moins en moins artifice, de plus en plus politique, l'animal est associé à la souffrance, qui prend une place croissante dans sa représentation, pour mieux nous donner à voir

l'animal biologique. On le sait au travers de lettres et notes de l'auteur, Thomas Hardy l'homme est également très attaché aux animaux. Il déplore leur souffrance sur les champs de bataille, ou dans les abattoirs. Au début du vingtième siècle, l'auteur se fait de plus en plus activiste : il fait partie de la RSPCA, ainsi que du comité exécutif du Council of Justice to Animals. Puis l'homme et l'écrivain mêlent politique et littérature en mettant leur art au service de la cause animale, lorsque Hardy permet à la revue *Animal's Friend* de reproduire le fameux extrait de *Jude* qui narre la mort du porc, ainsi que plus tard, celui qui dépeint Tess face aux faisans agonisants. Ce faisant, il va plus loin encore dans l'abolition des frontières entre animal littéraire, et animal biologique.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Barret, Paul H., Peter J. Gautrey, Sandra Herbert, David Khon, Sydney Smith (eds.), *Charles Darwin's Notebooks, 1836–1844, Geology, Transmutation of Species, Metaphysical Enquiries*, Ithaca : Cornell UP, 1987.
- Bentham, Jeremy, *Introduction to the Principles of Morals and Legislation* (1780), vol. 2, London : Pickering, Lincoln's Inn Fields & E. Wilson, 1823.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Kafka – pour une littérature mineure* (1975), Paris : Les Éditions de Minuit, 2013.
- Derrida, Jacques, *L'animal que donc je suis*, Paris : Galilée, 2006.
- Descartes, René, *Discours de la méthode* (1637), Paris : Gallimard, 1991.
- Goffi, Jean-Yves, *Qu'est-ce que l'animalité?*, Paris : Vrin, 2004.
- Hardy, Thomas, "The Science of Fiction" (1891), *Thomas Hardy: Life and Art, Essays, Notes and Letters*, ed. Ernest Brennecke, New York : Greenberg, 1925.
- Hardy, Thomas, *Far from the Madding Crowd* (1874), Harmondsworth : Penguin Classics, 1985.
- Hardy, Thomas, *Jude the Obscure* (1896), Harmondsworth : Penguin, 1996.
- Hardy, Thomas, *Tess of the D'Urbervilles* (1891), Harmondsworth : Penguin Popular Classics, 1994.
- Hardy, Thomas, *The Woodlanders* (1887), Harmondsworth : Penguin Classics, 1998.
- Heymans, Peter, *Animality in British Romanticism : the Aesthetics of Species*, New York : Routledge, 2012.
- Jeangène Vilmer, Jean-Baptiste, *L'éthique animale*, Paris : PUF, 2011.
- Musselwhite, D. E., "Tess of the d'Urbervilles : 'A becoming woman' or Deleuze and Guattari go to Wessex", *Textual Practice* 14:3 (2000) : 499-518.
- Nemesvari, Richard, *Thomas Hardy, Sensationalism, and the Melodramatic Mode*, New York : Palgrave Macmillan, 2011.
- Perkins, David, *Romanticism and Animal Rights*, Cambridge : CUP, 2003.

Rousseau, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1775), Paris : Nathan, 1990.

Stevenson, Robert Louis, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), New York : Dover Publications, 1991.

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1970.

## NOTES

1. Les poètes romantiques participent incontestablement à la tradition de la littérature animale. Dans l'animal romantique se loge avant tout une figure de style, ou une esthétique animale. Il n'est pas systématiquement représenté, et sert souvent à mettre l'accent sur l'énergie vitale naturelle logée tout aussi bien dans l'homme que dans le plus petit ou répugnant des animaux ("To a Louse" de R. Burns, "The Fly" de W. Blake). La condition animale est certes au centre de certains poèmes (l'exploitation animale dans "To a Young Ass" de S. T. Colerige, la chasse dans "Hart-Leap Well" de W. Wordsworth), et le militantisme pour les droits des animaux voit le jour, mais il se fait sans l'élément majeur qui caractérise la période victorienne, soit la remise en cause profonde d'un certain anthropocentrisme dans une société post-darwinienne. Sur le romantisme voir l'ouvrage de Peter Heymans, *Animality in British Romanticism: The Aesthetics of Species*, New York : Routledge, 2012, et celui de David Perkins, *Romanticism and Animal Rights*, Cambridge : CUP, 2003.

2. On se souvient entre autres de la chenille transpercée par la lame de Troy dans son exercice de maniement de l'épée devant Bathsheba, qui permet de mimer une relation intime, ou de l'œuf dans le décolleté d'Arabella.

3. "Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude." (Todorov 24)

4. Ce trait du fantastique logé dans des oiseaux venus du froid est au cœur d'un autre passage connu de la littérature britannique, dans les premiers paragraphes de *Jane Eyre*, qu'il est intéressant de comparer aux lignes de *Tess*.

5. Rappelons que la différence entre l'homme et l'animal du point de vue rousseauiste, est le don de liberté, de choix, que possède l'être humain et dont l'animal est dépourvu. Rousseau reprend l'image de l'horloge utilisée par Descartes, en ajoutant ce concept nouveau : "Je ne vois dans tout animal qu'une machine ingénieuse, à qui la nature a donné des sens pour se remonter elle-même, et pour se garantir, jusqu'à un certain point, de tout ce qui tend à la détruire, ou à la déranger. J'aperçois précisément les mêmes choses dans la machine humaine, avec cette différence que la nature seule fait tout dans les opérations de la bête, au lieu que l'homme concourt aux siennes, en qualité d'agent libre. L'un choisit ou rejette par instinct, et l'autre par un acte de liberté ; ce qui fait que la bête ne peut s'écarter de la règle qui lui est prescrite, même quand il lui serait avantageux de le faire, et que l'homme s'en écarte souvent à son préjudice. C'est ainsi qu'un pigeon mourrait de faim près d'un bassin rempli des meilleures viandes, et un chat sur des tas de fruits, ou de grain, quoique l'un et l'autre pût très bien se nourrir de l'aliment qu'il dédaigne, s'il s'était avisé d'en essayer. C'est ainsi que les hommes dissolus se livrent à des excès, qui leur causent la fièvre et la mort ; parce que l'esprit déprave les sens, et que la volonté parle encore, quand la nature se tait" (Rousseau 60).

6. Idéologie qui modifie fondamentalement notre perception des animaux selon laquelle il est normal et naturel que l'homme consomme certains d'entre eux.
  7. "What else is it that should trace the insuperable line? Is it the faculty of reason or perhaps the faculty of discourse? But a full-grown horse or dog, is beyond comparison a more rational, as well as a more conversable animal, than an infant of a day or a week or even a month, old. But suppose the case were otherwise, what would it avail? The question is not, Can they reason? nor, 'Can they talk?' but, 'Can they suffer?' " (Bentham 235n).
  8. Une tache littérale dans *Tess*, puisque l'héroïne est aspergée du sang de Prince : "she became splashed from face to skirt with the crimson drops" (Hardy 1996, 35).
  9. Pour une analyse détaillée de ce passage sous l'angle mélodramatique, se reporter à l'ouvrage de Richard Nemesvari : *Thomas Hardy, Sensationalism, and the Melodramatic Mode*, New York : Palgrave Macmillan, 2011, 189-193.
  10. Une multiplicité que D. E. Musselwhite décrit également en partie dans un article intitulé " *Tess of the d'Urbervilles: 'A Becoming Woman' or Deleuze and Guattari Go to Wessex*", *Textual Practice* 14:3 (2000) : 499-518.
- 

## RÉSUMÉS

Cet article se penche sur certaines œuvres de la fiction hardyenne à l'aune de la question animale. Les animaux, présents comme un fil rouge dans chaque roman de Hardy, servent de truchement à l'auteur pour se poser en tant que penseur de l'humanité et du monde, en traitant à travers eux des questionnements scientifiques et anthropologiques de son temps. Sur un plan plus strictement littéraire, les animaux hardyens adoptent diverses fonctions : purs outils littéraires, simple signes où se loge la métaphore, ils peuvent également s'inscrire en simple toile de fond aux personnages, ou au contraire devenir de véritables acteurs des romans, à l'égal de ceux-ci. Nous tenterons ainsi de voir comment un point de vue anthropomorphique et anthropocentrique qui place l'homme de façon systématiquement supérieure ou antagoniste à l'animal, s'efface au gré des romans pour laisser place à une vision plus politique et moins clivante du monde du vivant et de la différence homme / animal en particulier.

In this article, we mean to analyse certain works of fiction written by Thomas Hardy through the prism of the animal question. Animals are a motif present in each novel by Hardy, who, as a thinker of humanity and the world, deals with scientific and anthropological matters of his time thanks to them. On a strictly literary level, Hardy's animals have various functions: they are either sheer literary devices, simple receptacles for metaphors, or may belong to the background of the characters, or on the contrary become actors of the novel, equally important. We shall try to see how a primarily anthropomorphic and anthropocentric perspective of the environment recedes in order to give way to a more political vision of the living world.

## INDEX

**Keywords :** humanity, animal, ecocriticism, suffering, politics

**Mots-clés :** humanité, animal, écocritique, souffrance, politique



## AUTEUR

### PEGGY BLIN-CORDON

Peggy Blin-Cordon, holder of the “agrégation” in English Language and Literature, is a Lecturer at University of Cergy Pontoise, where she teaches literature and translation. A founding member and the treasurer of the FATHOM association (French Association for Thomas Hardy Studies), she wrote a thesis on generic experiments in the novels of Thomas Hardy. She specialises in Hardy and literary genres and also works on the influence of the publishing practice on 19<sup>th</sup> century fiction.